

ANNA MARIA WASYL

Uniwersytet Jagielloński
ORCID 0000-0003-1707-3882
e-mail: anna.wasyl@uj.edu.pl

SĄD PARYSA WIDOWISKO PANTOMIMICZNE (W RELACJI FILOZOFICZNEGO OSŁA)

ABSTRACT. Wasyl Anna Maria, *Sąd Parysa. Widowisko pantomimiczne (w relacji filozoficznego osła)* (The Judgment of Paris. A pantomimic spectacle [as related by the philosophizing ass])

This paper focuses on the description of a pantomimic spectacle given by Apuleius in the 10th book of his *Metamorphoses*. Set in a theater in Corinth and narrated by Lucius the ass, this performance relates the story of the judgment of Paris. Lucius, as the viewer of the performance (and, from our perspective, its main teller), styles himself as an objective ‘connoisseur’ of the art of pantomime. Upon a closer look, however, one realizes that he has been absorbed by the scenic illusion and takes it for his own reality. Consequently, despite his penchant for philosophizing, he turns out to be not merely Lucius the ass, but an asinine philosopher, indeed.

Keywords: Apuleius (Lucius Apuleius Madaurensis); Apuleius’s *Metamorphoses*, or, *the Golden Ass*, book X; ancient pantomime; The Judgment of Paris; aesthetics of pantomime in Apuleius’s *Metamorphoses*; *enargeia* / *evidentia* in Apuleius’s *Metamorphoses*; scenic illusion in Apuleius’s *Metamorphoses*

Pierwszym wykonawcą tańca zwanego tragediowym (...) był Bathyllos, Aleksandryczyk, tancerz pantomimiczny, jak mówi Seleukos. Andronikos podaje, że ów Bathyllos oraz Pylades (który był także autorem traktatu o tańcu) rozwinęli (...) taniec wywodzący się z tragedii, zwany *emmeleia* (...). Taniec Pyladesa był poważny, podniosły i stylistycznie urozmaicony, Bathyllosa natomiast weselszy¹.

Zwykle dość trudno przychodzi nam określenie początków jakiegoś zjawiska społecznego typowego dla starożytnego świata. Swego „sprawcę” ma jednak fenomen popularności pantomimy, która w okresie cesarstwa stała się zdecydowanie najważniejszym i najpopularniejszym rodzajem spektaklu, jaki znała rzymska publiczność. Jest nim cesarz Oktawian August. Wspomniany w zacytowanym passusie z *Uczty mędrców* Atenajosa pierwszy wykonawca tańca tragediowego, Bathyllos (Batyllus), był, według Tacyty, ulubieńcem Mecenasa. Princeps, dogadując przyjacielowi, który namiętnie kochał Batyllusa, „poblażał temu igrzysku, a sam także nie stronił od takich zamiłowań i uważał za rzecz

¹Atenajos, *Uczta mędrców*..., 106.

popularną brać udział w rozrywkach tłumu”². Co więcej, drugi z owych „wyna-lazców” późniejszej *tragoedia saltata* / *fabula saltica*, (po grecku zwanej wła-śnie *emmeleia*), Pylades, najwyraźniej musiał pozostawać w niejkiej zażyłości z samym Augustem (niektórzy podejrzewają, że był może jego wyzwoleniem³), skoro nie wahał się buńczucznie odpowiedzieć na skargi swojego patrona, iż jego rywalizacja z innym aktorem, Hylasem, wywołała wśród ludu prawdziwą „bójkę kibicowską”⁴. Cesarz powinien być wdzięczny – odparł Pylades – że to tancerze, nie zaś on, skupili na sobie emocje krewkiej publiczności⁵.

August – nieporównanie lepiej niż niektórzy zagorzali krytycy teatru schle-biącego żądom rzymskiego pospólstwa (szczególnie niejaki Kwintus Hora-cjusz Flakkus⁶) – rozpoznawał i akceptował gusta swoich ziomków. Widział też, że są oni ciekawi nowych wrażeń i nowych rodzajów widowisk. Jeszcze igrzyska upamiętniające drugą rocznicę zwycięstwa pod Akcjum, w 29 r. p.n.e., uświetniło wystawienie tragedii „w starym stylu”, choć napisanej specjalnie na tę okazję, czyli *Thyestes* Wariusza. Już jednak kilka lat później, podczas igrzysk organizowanych w 23 r. p.n.e. przez Marcellusa, przy wydatnej pomocy finansowej wuja, została Rzymianom pokazana inna forma spektaklu o tema-tyce mitologicznej, właśnie *tragoedia saltata*⁷. Dzięki Pliniuszowi Starszemu wiemy, że także podczas *ludi saeculares* w 17 r. p.n.e. wystąpił (przynajmniej jeden) tancerz, niejaki Stefanios, co więcej, odziany w togę⁸. Prawdopodobnie więc mógł przedstawiać swym tańcem jakąś rzymską treść, jeśli nie legendarną, to może historyczną, i to niewykluczone, że z niedawnej przeszłości (czyżby fatalny romans rzymskiego wodza Antoniusza?). Lukian z Samosat, którego sło-wa jeszcze tu przytoczymy, zaleca w swoim *Dialogu o tańcu*:

Wszystkie tańce czerpią swą treść z podań i z dawnych dziejów. Wykonawca musi mieć (...) cały materiał na zawołanie w pamięci i ma go plastycznie przedstawić w pięknej formie.

² Por. w oryginale *Ann.* I 54: „Ludos Augustalis tunc primum coeptos turbavit discordia ex cer-tamine histrionum. indulserat ei ludicro Augustus, dum Maecenati obtemperat effuso in amorem Bathylli; neque ipse abhorrebat talibus studiis, et civile rebatur misceri voluptatibus vulgi”. Po-wyżej częściowo cytuję, częściowo parafrazuję wciąż zachwycający przekład *Annales* dokonany przez Seweryna Hammera (Tacyt, *Dzieła*..., 64). Por. też Kasjusz Dion LIV 17, 5.

³ Leppin 1992: 284.

⁴ O bójkach „fanów” rozmaitych aktorów czy grup pantomimicznych zob. Slater 1994. Zjawi-sko nie ustało także u schyłku antyku, por. Le Coz 2013.

⁵ Makrobiusz, *Sat.* II 7, 19: „Idem cum propter populi seditionem pro contentione inter se Hylamque habita concitatum indignationem excepisset Augusti, respondit: Καὶ ἀχαριστεῖς βασιλεῦ· ἕασον αὐτοὺς περὶ ἡμῶς ἀσχολεῖσθαι”. Por. też Kasjusz Dion LIV 17, 5.

⁶ *Epist.* II 1, 187–188 oraz 203–207. Nb. warto porównać całkiem podobne w treści poglądy Cicerona *Fam.* VII 1.

⁷ Jory 1981.

⁸ Pliniusz Starszy, *HN* VII 48, 159: „minus miror Stephanionem, qui primus togatus saltare instituit, utrisque saecularibus ludis saltavisse, Divi Augusti et quos Claudius Caesar consulatu suo quarto fecit, quando LXIII non amplius anni interfuere, quamquam et postea diu vixit”.

Tancerz musi więc rozporządzać ogromnym zasobem wiedzy i znać wszystkie fakty, od chaosu począwszy i chwili, w której wyłonił się wszechświat, aż po czasy królowej egipskiej, Kleopatry (*cap.* 37)⁹.

August dostrzegł, że nowy gatunek sztuki scenicznej ma pewien związek z rzymską tradycją tańca rytualnego, jest zatem ideologicznie akceptowalny, a publiczności wyraźnie się podoba. Co więcej, ma niezwykle „potencjał dydaktyczny”. Dlatego właśnie zaczął go wspierać i promować, samych zaś głównych wykonawców otoczył osobistym protektorem, zdejmując z nich w ten sposób, przynajmniej częściowo, piętno infamii, zwyczajowo nakładane na aktorów przez rzymskie prawo¹⁰. Wkrótce zatem to pantomima, bodaj jeszcze skuteczniej niż innego typu inscenizacje utworów dramatycznych, jak deklamacja, kitarodia czy *tragoedia cantata*¹¹, zaczęła kształtować wyobraźnię rzymskiego widza i jego ogólną znajomość estetyki widowiska teatralnego (a może nawet estetyki w ogóle, także literackiej). Przede wszystkim jednak stała się doskonałym sposobem wykładania najważniejszych tekstów kultury nieuczonym rzeszom. Co więcej, okazała się atrakcyjna także dla bardziej wyrafinowanego odbiorcy. Jak zauważa już kilka wieków później – dowodząc zatem długiego trwania¹² „wynalazku” Batyllusa i Pyladesa – retor Libaniusz, autor *Mowy w obronie tancerzy* (z roku 361, nb. repliki na wcześniejszy o dwa stulecia, niezachowany do naszych czasów, tekst Eliusza Arystydesa *Przeciwko tancerzom pantomimicznym*):

Sztuka pantomimiczna (...) potrafi masę nauczyć tego, czego nie znają, a wykształconemu widzowi przypomnieć rzeczy znane (*Or.* 64, *cap.* 114)¹³.

Było to rzeczywiście (dość) poważne widowisko teatralne, dostępne na szeroką skalę, a więc gwarantujące tym samym rozprzestrzenianie się pewnej kulturowej „koine” pogańskiej na terenie całego świata Śródziemnomorza. To głównie dzięki pantomimie udało się utrzymać przy życiu, także w czasach

⁹ Chcę przy tej okazji przypomnieć Czytelnikom starszy polski przekład tego tekstu, autorstwa krakowskiego muzykologa Józefa Reissa. Lukian z Samosate, *Dialog o tańcu...*, 26.

¹⁰ Pylades został skazany na wygnanie, a następnie w r. 18 p.n.e. odwołany, por. Kasjusz Dion LIV 17, 4–5. Na temat infamii traktuje klasyczna już dziś praca Greendidge’a, (1894); o aktorach zwłaszcza s. 68–69.

¹¹ W kitarodii (*citharoedia*) aktor, akompaniujący sobie na cytrze lub lirze, śpiewał epizod tragiczny. W *tragoedia cantata* natomiast, zazwyczaj krótkiej, jednoaktowej, aktor i śpiewał, i odgrywał swą rolę wspólnie z drugim lub nawet kilkoma pozostałymi aktorami. Kelly (1979: 28) twierdzi, że *tragoedus* nie tylko śpiewał arie, lecz także właśnie odgrywał rolę, dialogując z pozostałymi aktorami.

¹² Widowiska pantomimiczne z pewnością urządzano jeszcze w Kartaginie rządzonej przez Wandalów w czasach Drakoncjusza (II poł. V w.) Od Kasjodora (*Var.* I 32, 2) wiemy też, że pantomima była popularną formą spektaklu również w Italii Ostrogotów.

¹³ Libanios, *Wybór mów...*, 369.

Cesarstwa Rzymskiego, bezcenną tradycję tragedii klasycznej¹⁴. W tym kontekście można by nawet określić pantomimę jako swego rodzaju „popową” wersję tragedii, przykład antycznej kultury popularnej, właściwy już epoce poklasycznej. Nie jest to zasadniczo ujęcie błędne: pantomima starożytna, faktycznie, spełnia wszystkie kryteria sztuki popularnej, co nie oznacza naturalnie, że była sztuką łatwą do opanowania (wprost przeciwnie) i schlebującą najniższemu gustom (pantomima, szczególnie tragiczna, to nie mim ani atellana). W tym właśnie miejscu warto ponownie przywołać opinię nie mniej prześmiewczego niż wybitnego retora z Samosat. Także Lukian, podobnie jak dwa wieki później Libanisz, poświęca *saltatio* nader emocjonalną mowę obrończą (*Περὶ Ὀρχήσεως / De saltatione*). Posuwa się w niej wręcz do stwierdzenia, że współczesna mu pantomima uosabia formę gatunkowo czystą i przez to znacznie bardziej klasyczną niż zdegenerowana tragedia okresu cesarstwa¹⁵:

Spójrzmy najpierw na tragedię i rozpatrzmy jej wygląd zewnętrzny. Jaki to okropny i odpychający widok. Ludzie dziwnie ubrani, kroczący na koturnach, jak na szczudłach, z poświadczonymi maskami na twarzy, sterczącymi ponad głowę; usta szeroko rozdziawione, jakby miały pożreć widzów. Nie mówię już o wypychaniu piersi i brzucha, ażeby swej postaci nadać pozory otyłości i w ten sposób zatrzeć śmieszną dysproporcję między nadmierną wysokością postaci a zbytnią szczupłością. Z każdej maski wydobywa się wrzask człowieka, który wydziera się, co sił starczy, oraz to podnosi, to zniża głos, nieraz zaś przeciąga i wlecz swoje jamy w nieznośny sposób; ale co najbardziej razi, to śpiew, którym aktor przedstawia swoje przygody, przy czym myśli tylko o swoim głosie, bo przecież wszystko inne dał tu poeta (*cap.* 27). Komedia musi posługiwać się kilkoma stałymi typami charakterów dla wydobywania zamierzonego komizmu, jak np. typami głupeńców, łobuzów czy błaznów. Jakże wytwornie i mile wyglądają wobec tego wszystkiego tańce mimiczne; chyba tylko człowiek zaślepiony może tego nie widzieć. Maski na twarzy tancerza ma zawsze ujmujący wyraz, jest piękna i zastosowana do rodzaju akcji; usta są zamknięte, a nie rozdziawione, jak w tragedii i komedii; tancerz nie śpiewa, gdyż zamiast niego śpiewa liryczny chór (*cap.* 29)¹⁶.

Pantomimę można śmiało nazwać prezentacją „multimedialną”. Wymagała bowiem umiejętnego połączenia mowy, śpiewu, tańca, muzyki, gestu i scenografii¹⁷. Narrator opisywał najpierw sceny czy wydarzenia mitologiczne. Do tancerza zaś – owego *pantomimus*, czyli kogoś, kto wystawiał wszystkie (*panta*) role albo wszystko, co składało się na daną opowieść – należało odegranie tych zdarzeń oraz oddanie uczuć protagonistów. Niekiedy towarzyszył mu dodatkowy aktor albo grupa tancerzy płci obojga. Akompaniament mógł być chóralny, ale mógł go także stanowić pojedynczy instrument i głos narratora albo śpiew solisty. Pamiętajmy też, że miejsca występu mogły się różnić. Owszem, tak jak

¹⁴Hall, Wyles 2008, zwł. s. 6–8.

¹⁵Poglądy Lukiana w tej materii szczegółowo analizuje Petrides (2013: 433–450). Por. też Lada-Richards 2005 oraz 2007.

¹⁶Lukian z Samosate, *Dialog o tańcu...*, 23.

¹⁷Griffith 2007: 32.

zaznaczyliśmy, pantomima była często spektaklem na wolnym powietrzu i przy dużej publiczności, na przykład w amfiteatrze. Ale zdarzały się również spektakle zamknięte, występy na prywatnych uroczystościach, najczęściej uświetniające ucztę¹⁸. W tym wypadku kategorie „sztuka popularna” i „rozrywka dla elity” nie muszą się więc wykluczać.

Jak zaznaczyłam, to tancerz, pantomim, odgrywał wszystkie ważne role w każdej sztuce, zmieniając jedynie maski stosownie do danej sytuacji. Ponieważ zaś maska pantomima, inaczej niż maska tragiczna, miała usta zamknięte, a nie otwarte – tancerz przecież nic nie mówił – zasadniczy efekt powstawał głównie dzięki umiejętności aktora i jego zdolności niewerbalnego komunikowania się z publicznością, to jest odwoływania do jej wyobraźni i znajomości danej historii czy bohatera mitologicznego. Po raz kolejny oddajmy głos Lukianowi:

Ponieważ sztuka tancerza polega na naśladowaniu i ponieważ tancerz podejmuje się wyrażania gestami treści zawartej w wykonywanych pieśniach, dlatego musi on, tak samo jak retor [recte: orator – przyp. A.M.W.], wydoskonalic wymowę gestu, by każdy jego ruch był dla każdego zrozumiały bez wszelkich objaśnień. Widzowie muszą tu, jak to powiedziała wyrocznia delficka, „rozumieć głuchego i słyszeć go, chociaż nie mówi” (*cap.* 62)¹⁹.

Od widzów zatem oczekiwano, by włączyli się twórczo w proces kreowania, czyli właśnie wyobrażania sobie scenografii, a nawet jakichś dodatkowych aktorów drugiego planu²⁰. Widz musiał dobrze rozumieć semantykę spektaklu, i to w całej jej złożoności. Przyjrzyjmy się bowiem kostiumowi aktora. Zasadniczo składała się nań długa do kostek suknia z pełnymi rękawami. Do tego dochodziła peleryna (*pallium*), kilka rekwizytów, takich jak kapelusze czy proste narzędzia (np. strzały i łuk dla Amora, lira dla Apollina, hełm dla Minerwy, jabłko dla Parysa), maska i sandały. Taki kostium musiał być niezwykle polisemiczny i wielofunkcyjny. Nadawał się do przedstawiania zarówno bohaterów męskich, jak i żeńskich. Zresztą samo *pallium* mogło służyć za rekwizyt. Fronton (*Or.* 5) informuje nas, że – odpowiednio rozłożone – mogło symbolizować, powiedzmy nawet: „wyrażać” ogon łabędzia, włosy Wenus czy bicz Furii²¹. Nie mamy powodu, aby sądzić, że pantomim opuszczał scenę w trakcie spektaklu, by przebrać się za inną postać. Przeciwnie, aktor w żaden sposób nie ukrywał tego, że to jeden i ten sam artysta odgrywa różne role, zmieniając tylko maski. A jednak jego zdolność wcielania się w różnych bohaterów mogła zdumiewać

¹⁸ Hall, Wyles 2008: 4.

¹⁹ Lukian z Samosate, *Dialog o tańcu...*, 31.

²⁰ Webb 2008: 47.

²¹ O symbolizmie kostiumu używanego przez aktora w starożytnej pantomimie zob. Wyles 2008: 61–86. Miejsce z listu Frontona, *Ad M. Antoninum de orationibus* 5, warto przytoczyć: „histriones, quom palliolatim saltant caudam cycni, capillum Veneris, Furiae flagellum, eodem pallio demonstrant”.

i zachwycać. Nieoceniony Lukian opowiada o reakcji dwóch cudzoziemców na popisy sławnego w czasach Nerona artysty, zapewne (*nomen omen*) Parysa. Spójrzmy, co przykuło uwagę drugiego z nich:

Głównym celem i zadaniem sztuki tanecznej jest (...) umiejętność przybierania różnych postaci (*cap.* 65). Chcę tu jeszcze wspomnieć o tym, co powiedział inny cudzoziemiec o tej sztuce. Widząc pięć masek przygotowanych dla tancerza – bo akcja dramatyczna miała pięć części – a zobaczywszy tylko jednego tancerza, zapytał się ów cudzoziemiec, gdzie są inni aktorzy mający tańczyć i odegrać pozostałe role. A gdy dowiedział się, że ten jeden aktor będzie grał i tańczył, jako wykonawca wszystkich pięciu ról, zawołał: „Przyjacielu, nie przypuszczałem, że masz jedno ciało, a dusz kilka” (*cap.* 66)²².

Skoro widz musiał baczyć na to, co dzieje się na scenie, tak by nie przegapić momentu „przemiany” jednej postaci mitologicznej w drugą albo nawet domyślić się, o jaki znany z tradycji epizod chodzi i, w związku z tym, jaki protagonista pojawi się w dalszej kolejności, trudno odmówić racji drugiemu z greckich apologetów pantomimy. Uczestnictwo, rzecz jasna aktywne (ale i, jak zaznaczyliśmy, takiego się spodziewano), w podobnym spektaklu faktyczne rozwijało kompetencje intelektualne publiczności. Dopowiedzmy więc za Libaniszem:

Sztuka pantomimiczna dba o wyrobienie pojętności umysłu, dlatego często każe chórowi zamilknąć, by nauczyć widza chwycić treść akcji z figur tanecznych i gestów. Nic to jeszcze wielkiego rozpoznać Atenę, gdy tancerz występuje jako Atena, lub Posejdona, gdy jako Posejdon, lub Hefajsta, gdy właśnie jako Hefajstos; ale poznać przez Atenę obecność Posejdona, przez Hefajsta – Ateny, przez Aresa – Hefajsta, przez Ganimedesa – Zeusa, przez Achillesa – Parysa, czyż to nie potrafi zaostrzyć umysłu lepiej niż wszystkie zagadki? Toteż kto pod tym względem jest bystry, w innych sprawach nie da się tak łatwo zwieść. Już to samo jest wielce korzystne i dla ogółu ludzi, i dla jednostek bardziej wykształconych (*Or.* 64, *cap.* 113–114)²³.

Co więcej, sposób przedstawienia danego charakteru czy akcji był w niemałym stopniu symboliczny i opierał się na systemie wyspecjalizowanych gestów. Wszystkie te symbole mogły być zatem zrozumiałe jedynie dla wtajemniczonych²⁴. Gdyby komuś podobnej wiedzy brakło, musiałby liczyć na wyjaśnienia osoby bardziej kompetentnej, tak samo jak w przypadku języka obcego. Dlatego właśnie można i trzeba mówić o specyficznej semantyce pantomimy antycznej. Świetnie to egzemplifikuje inny jeszcze późnoantyczny „ekspert” i (w swoim czasie) także miłośnik pokazów pantomimicznych²⁵. Chodzi o samego

²² Lukian z Samosate, *Dialog o tańcu...*, 33.

²³ Libanios, *Wybór mów...*, 368.

²⁴ Webb 2008: 49.

²⁵ Augustyn kilkakrotnie przyznaje się do swojej młodościowej fascynacji wszelkimi formami występów publicznych (por. *De civ. Dei* II 4; II 26), zwłaszcza zaś widowiskami teatralnymi. Z perspektywy czasu ocenia to upodobanie bardzo krytycznie, dając przy tym wnikliwą analizę doznań emocjonalnych, jakich poszukuje widz podobnych spektakli. Ten słynny *passus* z *Wyznań* III 2 warto tu przytoczyć w całości, dla uwypuklenia jego wagi także w polskim przekładzie

św. Augustyna²⁶, największego syna kultury północnoafrykańskiej, tej, z której wyrasta przecież i nasz główny bohater, Apulejusz, przywoływany zresztą – jako rodak – przez biskupa Hippony²⁷:

Jeśliby znaki pokazywane przez grających aktorów posiadały znaczenie z natury, a nie z ustanowienia ludzkiego i zgody, to na początku występu mima zapowiadacz nie ogłaszałby zgro-

Zygmunta Kubiaka: „Rapiebant me spectacula theatrica, plena imaginibus miseriarum mearum et fomitibus ignis mei. quis est, quod ibi homo vult dolere luctuosa et tragica, quae tamen pati ipse nolle? et tamen pati vult ex eis dolore spectator, et dolor ipse est voluptas eius. quid est nisi miserabilis insania? nam eo magis eis movetur quisque, quo minus a talibus affectibus sanus est, quamquam, cum ipse patitur, miseria, cum aliis compatitur, misericordia dici solet. sed qualis tandem misericordia in rebus fictis et scenicis? non enim ad subveniendum provocatur auditor, sed tantum ad dolendum invitatur et auctori earum imaginum amplius favet, cum amplius dolet. et si calamitates illae hominum vel antiquae vel falsae sic agantur, ut qui spectat non doleat, abscedit inde fastidians et reprehendens; si autem doleat, manet intentus et gaudens”. [„Bardzo mnie wtedy pociągały widowiska teatralne, bo były pełne obrazów mojej niedoli i jeszcze podsycaly ogień, jaki mnie palił. Dlaczego człowiek lubi się smucić oglądaniem na scenie takich bolesnych, tragicznych wydarzeń, jakich na pewno nie chciałby doznać w życiu? Ogląda sztuki teatralne właśnie po to, żeby się smucić; smutek jest tym, czego w nich szuka. Czyż to nie obłęd godny zdziwienia? W im mniejszym stopniu człowiek ten jest wolny od takich namiętności, tym bardziej go owe widowiska poruszają. Ale kiedy sam doznaje cierpienia, mówimy, że jest nieszczęśliwy. Kiedy zaś współczuje innym, nazywa się to miłosierdziem. Jakież jednak może być miłosierdzie w odniesieniu do fikcji rozgrywającej się na scenie? Nie wzywa się tu widza na pomoc, lecz tylko do tego się go zaprasza, by się smucił. Im bardziej się zasmuci, tym gorliwiej będzie okłaskiwał autora. Jeśli zaś owe ludzkie klęski dawne albo urojone tak są odgrywane, że widz się nimi nie smuci, to odchodzi on rozczarowany i krytykuje przedstawienie. Jeśli go ono przygnębiło, to wpatra się jak zakłęty i z satysfakcją łyże leże” (Św. Augustyn, *Wyznania*..., 56)].

²⁶ Na marginesie jednak dodam, że opinia Augustyna w tym względzie stoi w sprzeczności z uwagą Lukiana, który w przytaczanej przez siebie anegdocie o cudzoziemskim królu sugerował wręcz, że język pantomimy zrozumiały jest niejako dla wszystkich, nawet dla plemion władających różnymi narzeczami (*De salt.*, cap. 65). Jest to oczywiście typowa dla gatunku apologii hiperbola.

²⁷ Augustyn, jak wiadomo, studiował w Madaurze, rodzinnym mieście Apulejusza, oddalonym zresztą od Tagasty jedynie o 31 km. Obaj także większość swego dojrzałego życia spędzili w Kartaginie. Stąd też nazwanie autora *Metamorfoz* „Afrykańczykiem” znanym nam Afrykańczykom” nie powinno nawet dziwić (zob. także niżej). Intrygujące może się jednak wydać to, że właśnie nikt inny, tylko Apulejusz jest tym autorem klasycznym (pogańskim), któremu Augustyn poświęca najwięcej uwagi. Szczególnie znaczące są wzmianki w *De civ. Dei* VIII (zwł. rozdz. 12–22), gdzie Madauryjczyk został wskazany jako jeden z najznakomitszych platoników, obok – piszących tylko po grecku – Plotyna, Jamblicha i Porfiriusza. Chociaż jednak dla Augustyna godne pochwały są poglądy samego Platona i jego następców nt. istnienia jedyne i prawdziwego Boga, ich zalecenia, by składać ofiary wielu bogom zasługują na surową krytykę. W tym kontekście pojawia się właśnie obszerne odniesienie do Apulejuszowego traktatu *De deo Socratis* i zamieszczonego tam wykładu o demonach jako pośrednikach między ludźmi a bogami. Zasadniczym celem Augustyna jest w istocie rozprawienie się z samym poglądem, jakoby w relacjach z Bogiem człowiek potrzebował pośrednictwa takich istot, w doktrynie chrześcijańskiej uznanych rzecz jasna za wcielenia złego ducha. Stąd też zapewne wybór Apulejusza, autora m.in. *O bogu Sokratesa*, jako głównego „antagonisty” polemiki przeprowadzonej przez biskupa Hippony we wspomnianych partiach ks. VIII *Państwa Bożego*. Zob. też szerzej Hunink 2003.

madzonemu ludowi (...) kartagińskiemu znaczenia jego tańca. Wielu starców jeszcze pamięta to, a dzięki ich opowiadaniu, wiadome jest także i nam. Należy temu wierzyć, bo i obecnie, jeśli ktoś wejdzie do takiego teatru nie znając samych sztuczek, na próżno wysiła się, aby zrozumieć, co znaczą odpowiednie ruchy, jeśli ktoś inny mu tego nie wyjaśni (*De Doctr.* II 97)²⁸.

Jakie sztuki wystawiano w ramach widowisk pantomimicznych? Różne źródła informują nas, że materii przedstawieniom pantomimicznym, w formie scen czy motywów, dostarczały najczęściej gotowe, od dawna już znane i uznane dzieła literackie, na czele z twórczością klasyków – Wergiliusza i Owidiusza. Swetoniusz odnotowuje (*Nero* 54), że w roli Wergiliuszowego Turnusa zamierzał wystąpić jako aktor pantomimiczny cesarz Neron. Co więcej, zazdrosny o talent wspomnianego już Parysa, pozbył się konkurenta, (kto wie?) może wcześniej nieraz wcielającego się w Eneaszowego przeciwnika. Makrobiusz zauważa, że historia ovladniętej miłosną żądzą Dydony nieustannie była prezentowana za pomocą gestów i pieśni (*Sat.* V 17, 5). Lukian także odnosi się do tułaczek Eneasza i miłosnego pożądania Dydony (*De salt.*, *cap.* 46). Wreszcie i Augustyn, stwierdza, że epizod rozgrywający się w Hadesie, spotkanie Eneasza z Anchizemem, to rzecz, którą niewielu czytało, ale większość zna właśnie ze sceny (*Sermones* 241, 5/*PL* 38, 1135–6). Owidiusz sam przyznaje, że jego utwory doczekały się wystawień w teatrze, i to przy aplauzie publiczności, jakkolwiek on osobiście nie pisał ich z takim przeznaczeniem (*Tr.* II 517–520; *Tr.* V 7, 25–30)²⁹. Trudno w istocie o lepszy przykład sugerujący, iż także antyczny poeta doskonale był świadom tego, że ewentualne formy konkretyzacji jego dzieła zależą raczej od innych niż od niego samego.

Faktycznie, tak jak podpowiada Owidiusz, w pantomimie należy chyba przede wszystkim widzieć medium umożliwiającej konkretyzację – by użyć ter-

²⁸ Święty Augustyn, *De doctrina christiana / O nauce chrześcijańskiej...*, 91. W powyższym przekładzie korekty wymagało jedynie niepotrzebne dopowiedzenie: „ludowi – dajmy na to – kartagińskiemu” (stąd opuszczenie tej frazy), por. w oryginale: „Illa enim signa quae saltando faciunt histriones, si natura, non instituto et consensione hominum valerent, non primis temporibus saltante pantomimo praeco praenuntiaret populo Carthaginiis quid saltator vellet intellegi. Quod adhuc multi meminerunt senes, quorum relatu haec solemus audire. Quod ideo credendum est, quia nunc quoque si quis theatrum talium nugarum imperitus intraverit, nisi ei dicatur ab altero quid illi motus significant, frustra totus intentus est”. Dla Augustyna przecież publiczność kartagińska nie jest wyłącznie przykładem jakiejś „wyabstrahowanej” grupy widzów teatralnych. To jego rodacy, wśród których się wychował, wykształcił i których upodobania sam niegdyś podzielał.

²⁹ Najprawdopodobniej – tak przynajmniej sądzi obecnie większość badaczy – utworem, który najlepiej nadaje się do tego rodzaju ujęcia, są właśnie *Metamorfozy*; naturalnie chodzi tu jedynie o wybrane epizody. Zwłaszcza należy wziąć pod uwagę te historie, których tematem jest jakaś wizualna, nadająca się do przedstawienia za pomocą języka gestów, metamorfoza: w drzewo czy zwierzę. Trudno o lepszy przykład niż, bodaj najlepiej znana, opowieść o Dafne. Por. Galinsky 1996: 265–266; Lada-Richards 2003: 39 n. 60; zwłaszcza Ingleheart 2008 oraz Garelli 2013.

minu Romana Ingardena³⁰ – istniejących już tekstów, co zresztą nie wyklucza tego, że być może pisano też później rzeczywiste „libretta”, przeróbki bądź skróty wcześniejszych ujęć mitologicznych, skomponowane tak, by uwypuklić aspekty nadające się do odtworzenia pantomimicznego. Taka konkretyzacja pozwalała dziełu, na przykład księdze Wergiliusza, zaistnieć w nowym dla siebie środowisku odbiorczym, innym nieco od tego, które stanowili słuchacze zebrani podczas prywatnych – czy nawet publicznych – recytacji. Pantomima mogła z pewnością uczynić poemat epicki, a raczej jakiś jego wyimek, należący do sfery kultury wysokiej, bardziej dostępnym szerszej publiczności. Ale poza tym kształtowała także świadomość estetyczną czy po prostu gust i wrażliwość wizualną odbiorców. Odbiorców, którzy w tym wypadku byli widzami, w innych zaś sytuacjach – podczas lektury – stawali się czytelnikami / słuchaczami. A w jeszcze innym kontekście mogli się również sami stać twórcami. Niedawno wykazano, jak wiele cech dających się przypisać właśnie specyficznej estetyce pantomimy można odnaleźć w tragediach Seneki³¹. Nie chodzi tu wcale o to, by uznać, że tragedie te w zamyśle autora miały być wyłącznie librettami przeznaczonymi z zasady tylko do ujęć scenicznych. Istotą jest to, że Seneka, komponując swoje tragedie, czerpał inspirację z obrazowości czy naoczności (chodzi naturalnie o kategorię estetyczną definiowaną terminami *enargeia* / *evidentia*), którą zarówno on, jak i jego publiczność znała z występów pantomimicznych i szczególnie w nich ceniła. Podobnie inspirującym terenem badawczym okazała się poezja późnoantycznej Afryki Północnej, w szczególności, datowany na okres między drugą połową III a pierwszą połową IV w., tekst tzw. *Alcestis* barcelońskiej, w którym niektórzy chcą nawet widzieć gotowe libretto, oraz twórczość Drakoncjusza, jednego z największych i z pewnością najciekawszych poetów łacińskich okresu rzymsko-barbarzyńskiego³². *Meta-morfozy* Apulejusza powstały oczywiście dużo wcześniej, ale na tej samej literackiej glebie, w kulturze wręcz przesiąkniętej widowiskowością. Ich księgę X nieraz już określano jako swoisty *liber de spectaculis*, co jest zresztą tym efektowniejsze, że stanowi przecież przywołanie tytułu dzieła innego krajana Madauryjczyka, młodszego odeń jedynie o ok. dwadzieścia lat. Można dodać na marginesie, że ów traktat Tertuliana (bo o jego *De spectaculis* tu rzecz jasna

³⁰ Ingarden 1988²: 409–437, zwł. § 62, paragraf poświęcony właśnie pantomimie jako sztuce – zdaniem wielkiego filozofa – pokrewnej dziełu literackiemu, lecz niestanowiącej jego odmiany.

³¹ Por. Zanobi 2008 oraz zwłaszcza Zanobi 2014. Wcześniej Zimmermann 1990 (w przekładzie angielskim Zimmermann 2008).

³² O wykorzystywaniu przez Drakoncjusza w poematach epickich elementów pantomimy już pisałam wcześniej, por. Wasyl 2011 (w kontekście gry gatunkami, jako charakterystycznej cechy kompozycyjnej eposu miniaturowego). W ostatnich latach zagadnienie estetyki pantomimy w twórczości Drakoncjusza i, szerzej, poezji łacińskiej czasów wandaliskich zaczęłam analizować bardziej jeszcze systematycznie, zwłaszcza w książce o *Alcestis* barcelońskiej i centonie *Alcesta*, zob. Wasyl 2018 oraz pracach: Wasyl 2019 i Wasyl 2020.

chodzi) to wyjątkowo pożyteczne źródło informacji dla zainteresowanych starożytnymi widowiskami cyrkowymi.

Zajmijmy się jednak właściwą partią *Metamorfóz*, tj. konkretnie rozdz. 29–34 ks. X. Jak pewnie pamiętamy, nasz rezolutny osioł-Lucjusz trafił do Koryntu wraz ze swoim nowym właścicielem, Tiazusem, który ma nadzieję zbić niemałą fortunę na niezwykłych talentach swojego ulubieńca. Osioł je jak człowiek, pije jak człowiek, przybiera stosowne pozy przy stole, a nawet okazuje się w pełni zdolny do zaspokojenia intymnych pragnień pewnej szacownej damy. Tiazus zatem postanawia przeznaczyć go na widowisko publiczne. Jego partnerką ma być jednak (co zrozumiałe) nie owa zacna niewiasta, a zbrodniarka, skazana na rzucenie bestiom. W takich okolicznościach zostaje Lucjusz przyprowadzony do cyrku. Ponieważ na początek igrzysk zaplanowano pokaz taneczny, osioł, pozostawiony przy bramie, podgryza trawkę i kątem oka spogląda na zaczynający się właśnie spektakl. Jest zatem nie tylko naszym narratorem (to jego normalna funkcja, do której jako czytelnicy *Metamorfóz* dawno już przywykliśmy), ale i swoistym zapowiedczym, owym *praeco*, tegoż występu. Rzecz nietypowa – przynajmniej w świetle naszej, opartej na innych źródłach, wiedzy o tym, jak zwykle wyglądały podobne przedstawienia – relacjonuje go niejako „na bieżąco”, a więc nie w ścisłym rozumieniu tego słowa ‘zapowiada’ mającą nastąpić akcję, tylko ją stopniowo kreuje w teatrze naszej czytelniczej wyobraźni. Rozpoczyna od opisu scenografii. Rzecz dzieje się na górze Ida, ze szczytu której spływa woda. W tle widać kilka kóz, które pasie pięknie (może zbyt pięknie jak na tę rolę) odziany pasterz³³. Co jednak intryguje, narrator – zamiast przekonać swego odbiorcę, że ta niezwykła scenka rodzajowa jest „jak prawdziwa”, albo nawet, że bardziej niż prawdziwa trafia do przekonania (takie właśnie zapewnienie często spotyka się w ekfrazach, tak też pisze o scenografii pantomimicznej wspomniany już kilkakrotnie Libaniusz³⁴) – podkreśla jej sztuczność. Tymcza-

³³ Dodajmy jeszcze na marginesie, że kilkakrotnie już tu cytowany Augustyn także wspomina Sąd Parysa jako temat często wystawiany w teatrach w formie pantomimy: „illud quod de tribus deabus, Iunone scilicet et Minerva et Venere, quae pro malo aureo adipiscendo apud iudicem Paridem de pulchritudinis excellentia certasse narratur et ad placandos ludis deos, qui delectantur seu veris seu falsis istis criminibus suis, inter theatricos plausus cantantur atque saltantur” (*De civ. Dei* XVIII 10) [„Opowieść tę [scil. o trzech boginiach, Junonie, Minerwie i Wenerze, które, aby zdobyć jabłko, spór ze sobą wiodły wobec sędziego Parysa o to, która z nich przewyższa inne urodą – przedstawienie tekstu przekładu A.M.W.] opiewają ludzie wśród płasów i oklasków teatralnych, by zjednywać bogów przez te igrzyska, w których wystawiając prawdziwe, albo zmyślane zbrodnie bóstw, uweselają niebian” (Święty Augustyn, *Państwo Boże...*, 696)].

³⁴ Libaniusz, wychwalając scenkę rodzajową odmalowaną ruchami tancerza, uznaje ją za widok przyjemniejszy od jakiegokolwiek malowidła, a nawet od rzeczywistej łąki: „Doprawdy, jeżeli oglądanie posągów bóstw przez sam już widok czyni ludzi cnotliwymi, tancerz pantomimiczny pozwala ci oglądać na scenie wizerunki wszystkich bogów, odtwarzając je nie w kamieniu, ale swoją własną osobą, tak że nawet najznakomitszy rzeźbiarz ustąpi pierwszeństwa tancerzom przy ocenie piękna wyobrażeń bogów. Bo jakie malowidło, jaka rzeczywista łąka stanowi przyjemniejszy widok od tańca i tancerza, który prowadzi widza do gajów i pod drzewami usypia stada krów,

sem poprzestańmy na odnotowaniu tego faktu. Wrócimy jednak rzecz jasna do pytania o cel podobnego ujęcia. A zatem, w odnarratorskiej relacji, góra jest z drzewa (*mons ligneus*), jedynie wyobrażona na kształt Idy (*ad instar... montis... quem... Idaeum*). Źródło tryska za sprawą budowniczego (*de manibus fabri fonti manante*). Młodzieniec przebrany za Parysa udaje pasącego trzodę (*in modum Paridis, Phrygii pastoris... simulabat magisterium*). Tłumaczenie Edwina Jędrkiewicza, które konsekwentnie będę tu cytować, bardzo dobrze oddaje te niuanse:

Podniosła się zasłona, rozsunęły opony i ukazała się dekoracja sceny. Była tam na niej góra z drzewa – wyobrażona na kształt owej sławnej góry, którą wieszcz Homer opiewał pod nazwą Idy – wzniesiona na wysokich rusztowaniach, zielonością pokryta i żywymi drzewami. Ze szczytu jej zlewała się struga rzeczna, ile że za sprawą budowniczego jej tryskało tam źródło. Kilka kóz zioła tam szczypało, a młodzian pewien za Parysa, frygijskiego pasterza, pięknie przebrany w spływającej mu z barków cudzoziemskiej opończy i złotym zawoju odgrywał rolę takiego, co to niby trzodę pasie³⁵.

Na tak odmalowanej słowami scenie pojawia się następnie (*adest*) druga postać. Dla badacza pantomimy antycznej informacja to zaskakująca: pozostałe źródła przekonują nas bowiem – i tak też definiowałam tę sprawę – że pokazem tanecznym sterował zasadniczo jeden aktor, właśnie pantomim, odgrywający główne role. Co najwyżej towarzyszył mu tylko, niejako w tle, jakiś tancerz dodatkowy czy nawet grupa tancerzy. Jak się wydaje, tak właśnie mogłoby być i w tym przypadku. Co więcej, my – (wirtualni) widzowie musimy się już w tym momencie domyślić, że owym głównym aktorem nie będzie zapewne ten, który przedstawia Parysa wśród trzody (on jest wyłącznie częścią scenografii i nie wykonuje żadnych efektownych ruchów³⁶). Bardziej mógłby nim być właśnie ów pierwszy objawiający się publiczności protagonista rodem z Olimpu. Mamy go rozpoznać po rekwizytach i kostiumie. Odziany jest zaś w chlamidę – czyli typowe dla pantomima pallium (*ephebica chlamida sinistrum tegebat umerum*), a dodatkowe elementy ‘stroju’ – w cudzysłowie, gdyż chłopiec jest przecież

trzody kóz i owiec, na straży bydła stawia pasterzy, z których jedni grają na syryndze, drudzy na flecie, to przy takiej, to przy innej robocie” (*Or.* 64, *cap.* 116), Libanios, *Wybór mów...*, 368.

³⁵Apulejusz, *Metamorfozy albo złoty osioł...*, 234. Por. w oryginale: „aulaeo subductu et complicitis siparis scaena disponitur. Erat mons ligneus, ad instar incliti montis illius, quem vates Homerus Idaeum cecinit, sublimi instructus fabrica, consitus virectis et vivis arboribus, summo cacumine, de manibus fabri fonti manante, fluvialis aquas eliquans. Capellae pauculae tondebant herbulas et in modum Paridis, Phrygii pastoris, barbaricis amiculis umeris defluentibus, pulchre indusiatus simulabat magisterium” (*cap.* 29–30).

³⁶Hall (2008: 271) w swojej analizie metod wystawiania *Alcestis Barcinonensis* rozważa zarówno sytuację, gdy Admeta i jego ojca grała jedna osoba, jak i taką, gdy postać Admeta odtwarzał cały czas tylko aktor asystujący głównemu pantomimowi, on zaś wcielał się w pozostałych bohaterów, którzy w istocie są od Admeta ważniejsi i ciekawszy, nawet choreograficznie. O konkretyzacji *Alcestis* barcelońskiej w formie pantomimy szerzej: Wasyl 2018: 170–183.

niemal nagi – znamionują, o kogo chodzi. To skrzydełka i różdżka (*inter conas eius aureae pinnulae colligatione simili sociatae prominebant; quem [caduceum] et virgula Mercurium indicabat*). A więc Merkury! Ma jeszcze jeden rekwizyt: pozłacane – czyli znowu sztuczne, wykonane z materiału – jabłko (*malumque bracteis inauratum*), które wręcza rzekomemu Parysowi (odnotujmy: *qui Paris videbatur*). W wypowiedzi narratora pojawia się zatem jeszcze jeden element typowy dla opisów spektakli pantomimicznych, a raczej dla takich ujęć słownych, które mają zadziałać na wyobraźnię czytelników i przekonać ich, by przedstawili sobie dany passus jako scenkę pantomimiczną. To tzw. Sprecherangaben (przydaje się tu określenie Willego Schettera³⁷), czyli po prostu swoiste „wskazówki reżyserskie”. Swoiste, gdyż tak naprawdę nie czytamy przecież scenariusza, tylko utwór epicki, w którym to narrator pełni w tym momencie rolę „reżysera”, chcąc wywołać w nas, czytelnikach-widzach, określone skojarzenia (tę właśnie technikę oddziaływania na nasz odbiór czytanego tekstu nazywam estetyką pantomimiczną). Tancerz odgrywający Merkurego podbiega więc w płasach (*saltatorie procurrens*), w prawej ręce (*dextra gerens*) trzyma rzeczony rekwizyt, podaje go (*porrigit* – tu i dalej zauważmy w oryginale *praesens*, którego nie oddaje literalnie Jędrkiewicz), gestami wyjaśnia polecenia Jowisza (*qui mandaret Iuppiter nutu significans*) i umiejętnie drobi krocзки (*gradum scitule referens* – zwróćmy uwagę na to deminutivum, bo ono podkreśla zręczność³⁸, może nawet zniewieściałą miękkość ruchów tancerza). Wreszcie znika (*conspectu facessit*):

Za czym wkrótce pojawił się tam śliczny chłopiec, nagi, bo tylko młodzieńcza chlamida z lewego mu ramienia spływała, wszystkich uwagę płową swą czupryną zwracający, z której wychylały się dwa złote skrzydełka całkowicie do siebie podobne; po różdżce herolda poznać było, że to Merkury. Podbiegł on z pozłacanym jabłkiem w ręce w tanecznych podskokach i podał je temu, który Parysa wyobrażał, gestami dając poznać, jakie to zlecenia przynosi od Jowisza; za czym w kunsztownym pląsie odbiegł³⁹.

Z kolei oczom czytelników-widzów objawiają się postaci bogiń. Co istotne, narrator wyraźnie dopowiada, że robią to jedna po drugiej: *insequitur; inrumpit*

³⁷ Schetter 1986.

³⁸ Wychwalanie kunsztu ruchowego pantomima stało się motywem wykorzystywanym nawet w poezji; wymowne są zwłaszcza epigramaty z *Anthologia Latina*, zapewne współczesne utworom Drakoncjusza: „Tot linguae quot membra viro. mirabilis ars est / Quae facit articulos ore silente loqui” (111 R, w. 10–11); „Melpomene reboans tragicis fervescit iambis; Flectitur in faciles variosque Polymnia motus” (88 R, w. 4 i 7).

³⁹ Apulejusz, *Metamorfozy*..., 234, por. w oryginale: „Adest luculentus puer nudus, nisi quod ephebica chlamida sinistrum tegebat umerum, flavis crinibus usquequaque conspicuus, et inter conas eius aureae pinnulae colligatione simili sociatae prominebant; quem [caduceum] et virgula Mercurium indicabat, Is saltatorie procurrens malumque bracteis inauratum dextra gerens (adulescentis), qui Paris videbatur, porrigit, qui mandaret Iuppiter nutu significans, et protinus gradum scitule referens et conspectu facessit”.

alia; super has introcessit alia). Kto je zatem odgrywa? – moglibyśmy zapytać. Pamiętajmy, że Merkury już znikł. Skoro tak, w prawdziwym spektaklu pantomimicznym mógłby – a nawet powinien – być to jeden i ten sam aktor, zmieniający jedynie kostiumy i rekwizyty. Czy faktycznie tak się rzecz przedstawia, zobaczymy za chwilę. Najpierw jednak dopowiedzmy, że i teraz narrator wyraźnie zaznacza, iż Junona, Minerwa i Wenus to nie boginie prawdziwe, lecz ich aktorskie, czyli „sztuczne”, choć nieraz ludzące podobieństwem, wyobrażenia, by nie rzec za oryginalnym tekstem: „desygnaty”: *in deae Iunonis specie similis; alia, quam putares Minervam; gratia coloris ambrosei designans Venerem, qualis fuit Venus*. Każda ma adekwatny strój i rekwizyty. Junona: *diadema candida, sceptrum*, a Minerwa: *galea fulgens, oleaginea corona, clypeus, hasta*, do tego wykonuje nimi stosowne gesty, właściwe odgrywanej postaci: *clypeum attollens et hastam quatens*. Wenus też ma swoisty „kostium”; zauważmy zresztą jej pallium: (*nisi quod tenui pallio bombycino inumbrabat spectabilem pubem; amictus caerulus*). Przede wszystkim jednak definiuje ją zmysłowa piękność i nagość (*cum fuit virgo, nudo et intecto corpore perfectam formositatem professsa*). Tu właśnie „objawia się” ów główny problem interpretacyjny, o ile oczywiście tak uroczy w swym erotyzmie opis wypada uznać za problem. Nasz domniemany pantomim najpierw, jako Merkury, był prawie nagim chłopcem. Teraz zaś stał się nagą Wenus? To jednak niewykonalne dla najzręczniejszego nawet tancerza... Chyba że ponownie uświadomimy sobie, iż cały ten spektakl widzimy jedynie oczyma narratora-osła, który już po wielokroć dał nam dowody swojej lubieżności. Może zatem pokaz na scenie w Koryncie odbywa się w sposób zupełnie typowy, z jednym pantomimem wcielającym się we wszystkie role, lecz czyniącym to tak sugestywnie, że nasz Lucjusz widzi znacznie więcej niż jest... Lucjusz przecież, jeszcze jako człowiek, nieraz pewnie chadzał do teatru, a zważywszy na jego wrodzoną frywolność może lubował się właśnie w widowiskach ze striptizem? Takie też bywały, i były ogromnie popularne w Kartaginie czasów cesarstwa i późnego antyku. Chodzi zwłaszcza o tzw. mimy wodne (akwamimy). Zauważmy skądinąd, że pewne skojarzenia z mimem wodnym budzi wzmianka o lazurowej zasłonce (*amictus caerulus, quod mari remeat*):

Po nich występuje inna, świetną urodą aż w oczy bijąca; poznać z jej bożej krasy, że to Wenus – Wenus dziewicza jeszcze. Doskonale piękne kształty ukazuje jej nagie ciało, niczym nie osłonięne poza przejrzystą jedwabną tkaniną wstyd jej ocieniającą. Ale i tę szmatkę wietrzyk ciekawski wdzięcznie wielce a swywolnie już to odwiewał, świadectwo dając jej wiekowi, co był jak rozkwitłe świeżo kwiecie – już to ciasno nią oblepiał, rozkoszne członki wyraziście zaznaczając. Dwojakię zaś uderzały w oczy barwy w zjawisku bogini: biel ciała – że to z nieba zstępuje, i lazur zasłonki – że z oceanu się wyłania⁴⁰.

⁴⁰ Apulejusz, *Metamorfozy...*, 234–235, por. w oryginale: „Super has introcessit alia, visendo decore praepollens, gratia coloris ambrosei designans Venerem, qualis fuit Venus, cum fuit virgo, nudo et intecto corpore perfectam formositatem professsa, nisi quod tenui pallio bombycino inumbrabat spectabilem pubem. Quam quidem laciniam curiosulus ventus satis amanter nunc

Każda też z bogiń rusza się w takt charakterystycznej dla siebie melodii i w charakterystyczny sposób, tańcem i gestem wyrażając treść swojej obietnicy składanej Parysowi (*gesticulatione nutibus honesti pastori pollicetur*). Jeśli uznać ten opis za swoiste wskazówki reżyserskie narratora dla aktora / aktorki⁴¹, to trzeba przyznać, że są one bardzo konkretne. Junona daje się poznać po ruchach dostojnych: (*procedens quieta et inadfectata gesticulatione*), Minerwa zaś – po gwałtownych i niespokojnych (*Haec inquieto capite... et citato et intorto genere gesticulationis alacer demonstrabat Paridi... fortem tropaeisque bellorum inclitum suis adminiculis futurum*). Co interesujące, narrator zaznacza, że bardzo wymowne są zwłaszcza jej oczy (*oculis in aspectum minacibus*), a o komunikowaniu się pantomima z publicznością właśnie poprzez oczy wspominał też jeszcze dobre trzysta lat później Augustyn (*dant signa quaedam scientibus et cum oculis eorum quasi fabulantur, De Doctr. II 5*):

Ta Junona, przy wtórze fletu w jońskich tonacjach wygrywającego, w spokojnej a naturalnej mimicznej grze krocząc, pełnymi dostojnością ruchami pasterzowi obiecywała, że jeśli jej nagrodę piękności przyzna, to i ona da mu władztwo nad Azją.

Za nią zaś [*scil.* Minerwą] fletnista wygrywał melodie wojownicze w tonacji doryckiej i przemieniając niskie tony z wysokimi i ostrymi podniecał – ni to dźwiękiem surmy wojennej – wartki i ognisty tan bogini. Ta znowu gwałtownymi ruchami głowy i oczyma miotającymi błyskawice, migająca się ino w ruchach szybkich i niespokojnych, dawała do zrozumienia Parysowi, że jeśli jej przyzna zwycięstwo w tym sporze o piękność, stanie się pod jej opieką bohaterem sławnym trofeami wojennymi⁴².

Wenus wyróżnia się wdzięcznym chodem i gibkością ruchów całego ciała, począwszy od głowy (*sensim adnutante capite coepit incedere mollique tibiae sunt delicatis respondere gestibus*), nade wszystko zaś – tak jak Minerwa, lecz zgoła odmiennie co do treści – wymową spojrzeń (*et nunc mite coniventibus nunc acre comminantibus gestire pupulis*). Zapada w pamięć sformułowanie

lasciviens reflatbat, ut dimota pateret flos aetulae, nunc luxurians aspirabat, ut adhaerens pressule membrorum voluptatem graphice liniaret. Ipse autem color deae diversus in speciem, corpus candidum, quod caelo debeat, amictus caeruleus, quod mari remeat”.

⁴¹ Możemy, jak najbardziej, rozważyć i taką ewentualność, że role kobiece, czyli Junony, Minery i Wenerę, w Apulejuszowym *Sądzie Parysa* odgrywały aktorki. Ich istnienie poświadczają liczne inskrypcje, szczegółowo omówione przez Starksa Jr. (Starks 2008), a także epigramaty, np. dość prowokacyjny utwór Luksoriusza o szpetnej aktorce Macedonii (310 R), która, mimo karłowatości, odgrywa wyłącznie piękne i wysokie postaci.

⁴² Apulejusz, *Metamorfozy...*, 235; por. w oryginale: „Haec puella varios modulos lastia continente tibia procedens quieta et inadfectata gesticulatione nutibus honesti pastori pollicetur, si sibi praemium decoris addixisset, sese regnum totius Asiae tributuram. (...) At pone tergum tibice Dorium canebat bellicosum et permiscens bombis gravibus tinnitus acutos in modum tubae saltationis agilis vigorem suscitabat. Haec inquieto capite et oculis in aspectum minacibus citato et intorto genere gesticulationis alacer demonstrabat Paridi, si sibi formae victoriam tradidisset, fortem tropaeisque bellorum inclitum suis adminiculis futurum”.

użyte w *Metamorfozach*, że niemal tańczy samymi oczyma (*et nonnumquam saltare solis oculis*). Swą obietnicę także składa Parysowi gestem – poprzez ruchy ramionami (*nisu brachiorum polliceri videbatur... daturam se nuptam Paridi forma praecipuam suique consimilem*):

Już wielouste flety rozśpiewały się słodko melodiami lidyjskimi. Wdzięcznie pieściły one uszy słuchaczy, ale stokroć od nich wdzięczniej zaczęła chybotać się miękko Wenus, naprzód kroki wolnymi i jakby wahającymi się, ciałem się lekko przegibująca – potem z wolna płaść, głowy przegięciami rytm zaznaczając i w miękkie dźwięki fletów delikatnymi wpadając ruchami, zawodząca oczyma to słodko zmrużonymi, to siejącymi błyski przejmujące; chwilami zdało się, że tańczy samymi oczyma. Skoro zaś przed obliczem sędziego stanęła, ramion rozkładaniem obiecywać się zdała, że gdyby ją nad tamte przeniósł boginie, da Parysowi w małżeństwo niewiaścę tak urodziwą, że aż jej samej podobną⁴³.

Każdej z rzekomych bogiń (znowu zauważmy *quae deae putabantur*) towarzyszy na scenie stosowny orszak tancerzy. To typowe dla widowiska pantomimicznego, przy czym i teraz narrator dba o to, by jasno nam uświadomić, iż dodatkowe postaci nie są ‘rzeczywistymi’ epifaniami mitologicznymi, tylko członkami trupy aktorskiej (*sed et isti Castores erant scaenici pueri*), wyposażonej w czytelne rekwizyty (*quorum capita cassides ovatae stellarum apicibus insignes contegebant; nudis insultantes gladiis*):

Każdej teraz z tych dziewic odgrywających boginie towarzyszył jej orszak, Junonie zaś Kastor i Polluks noszący na głowach szłomy jajowatego kształtu, zdobne gwiazdowymi ogonami: ale owi Kastorowie to była także czeladź aktorska.

Tej zaś, którą zbrojne odzienie za Minerwę wydawało, broniło dwu młodych chłopców, giermków i towarzyszy bogini wojowniczej: Lęk i Postrach z nagimi mieczami w dłoniach tańczący⁴⁴.

Jak zwykle, najpiękniej wypada orszak Wenery, który stanowią cudownej krasy dzieci i młode dziewczęta, sypiące przed boginią kwiaty. Tym razem zostały one, dla odmiany, porównane z prawdziwymi Amorkami (*illos teretes et*

⁴³ Apulejusz, *Metamorfozy...*, 236; por. w oryginale: „Iam tibiae multiforabiles cantus Lydios dulciter consonant. Quibus spectatum pectora suae mulcentibus, longe suavior Venus placide commoveri cunctantique lente vestigio et leniter fluctuante spinula et sensim adnutante capite coepit incedere mollique tibiarii sono delicatis respondere gestibus et nunc mite coniventibus nunc acre comminantibus gestire pupulis et nonnumquam saltare solis oculis. haec ut primum ante iudicis conspectum facta est, nisu brachiorum polliceri videbatur, si fuisset deabus ceteris antelata, daturam se nuptam Paridi forma praecipuam suique consimilem”.

⁴⁴ Apulejusz, *Metamorfozy...*, 235; por. w oryginale: „Iam singulas virgines, quae deae putabantur, (sui tutabantur) comites, Iunonem quidem Castor et Pollux, quorum capita cassides ovatae stellarum apicibus insignes contegebant, sed et isti Castores erant scaenici pueri. (...) At illam quam cultus armorum Minervam fecerat duo pueri muniebant, proeliaris deae comites armigeri, Terror et Metus, nudis insultantes gladiis”.

lacteos puelllos diceres tu Cupidines veros), najwdzięczniejszymi Gracjami i najurodzawszymi Horami (*hinc Gratiae gratissimae, inde Horae pulcherrimae*), tak jak zwykle się czyni w mającej apelować do zmysłów czytelnika ekfrazie. Wszyscy też otrzymują odpowiednie rekwizyty, łuczki, strzałki, pochodnie (*pinnulis et sagittulis; facibus*) oraz klarowne wskazówki reżyserskie (*et velut nuptialis apulas obiturae dominae coruscis praelucebant facibus; quae iaculis foris serti et soluti deam suam propitiantes scitissimum construxerant chorum, dominae voluptatum veris coma blandientes*). Zwróćmy jeszcze uwagę na zastosowanie tzw. deiksy percepcyjnej⁴⁵. Zaimek *ecce*, tu nieprzypadkowo wprowadzony już na samym początku (*Venus ecce*), jest bardzo często wykorzystywany w epigramach ekfrastycznych, podobnie jak w utworach epickich nacechowanych estetyką pantomimiczną (jak *Alcestis Barcinonensis* czy kilka epyllionów Drakoncjusza):

Ale oto Wenus, największym poklaskiem tłumu się ciesząca, w samym środku sceny stanęła rozkosznie z słodkim uśmiechem, całym tłumem malców roześmianych otoczona. Przysięgać mógłbyś, że te dzieciaki delikatne i mlecznobiałe – to Kupidyńki prawdziwe, co ledwo z niebios czy z mórz nadleciały; bo z tym by się jak w sam raz zgadzały skrzydełka ich i łuczki ze strzałami, i wygląd ich cały, i uroda – tym ci bardziej, że jeszcze przyświecały skrzącymi się pochodniami pani swej, nic ino jakby się właśnie na jaką ucztę weselną wybierającej. Za czym napływają barwne dziewcząt kręgi: tu Gracje najwdzięczniejsze, tu najurodzawsze Hory, które bogini swej w dani ciskają kwiatów wieńce i naręcza i korowody tworzą się przymilając⁴⁶.

Parys swój sąd przeprowadził, Junona z Minerwą opuszczają więc scenę, mimiką wyrażając niezadowolenie (*indignationem repulsae gestibus professae*). Wenus zaś, w korowodzie chóru, tańcem wyznaje swą radość (*laetitiam suam saltando toto cum choro professa est*). Finał relacji, podobnie jak jej początek, jest opisem scenografii, ciekawej z uwagi na specyficzny trik, jaki w niej zastosowano. Oto z owej, sztucznej, jak doskonale wiemy, góry Idy wytryskuje nagle – również inżynierią ludzką uczyniona (*per quandam latentem fistulam*) – fontanna wina zmieszanego z szafranem. Zanim więc całe widowisko zniknie pod powierzchnią sceny, powstaje osobliwy, iście olfaktoryczny efekt specjalny (*in excelsum prorumpit vino crocus diluta sparsique deflens pascentis circa capellas odor perpluit imbre*):

⁴⁵ Zdefiniowanej przez Stockwella (2002: 45).

⁴⁶ Apulejusz, *Metamorfozy*..., 235–236; por. w oryginale: „Venus ecce cum magno favore caveae in ipso meditullio scaenae, circumfuso populo laetissimorum, dulce subridens constitit amoene: illos teretes et lacteos puelllos diceres tu Cupidines veros de caelo vel mari commodum involasse; nam et pinnulis et sagittulis et habitu cetero formae praeclare congruebant et velut nuptialis apulas obiturae dominae coruscis praelucebant facibus. Et influunt innuptarum puellarum decorae subole, hinc Gratiae gratissimae, inde Horae pulcherrimae, quae iaculis foris serti et soluti deam suam propitiantes scitissimum construxerant chorum, dominae voluptatum veris coma blandientes”.

Skoro się skończył ów sąd Parysowy, Junona z Minerwą schodzą ze sceny jakoby markotnie a gniewne, mimiką oburzenie z powodu odprawy wyrażające, Venus zasię, roześmiana i zadowolona, uciechę swym tanem wraz z całym chórem wyrażała. Wtedy z samego szczytu góry wytrysnęło wysoko przez jakąś niewidoczną rurę wino z rozpuszczonym w nim szafranem i kroplami opadając skrapiało pasące się wokół kozy pachnącym deszczem, aż splamione nim tak – ale na swą korzyść – zamieniły przyrodzoną im biel na barwę złocistą. A kiedy już cyrk cały napęlił się miłym szafranu zapachem, usunęła się cała owa góra z drzewa w olbrzymią zapadnię w ziemi⁴⁷.

Badacza pantomimy starożytnej intryguje fakt, że nie jest to jedyne literackie poświadczenie sugerujące, iż reżyser spektaklu mógłby pomyśleć o odwołaniu się nie tylko do zmysłu wzroku, ale też właśnie węchu. We wspomnianym już anonimowym poemacie *Alcestis* barcelońska, notabene powstałym także w Afryce Północnej, choć zachowanym w jedynym kodeksie papirusowym egipskim, a nazwanym barcelońskim od miejsca przechowywania, tytułowa bohaterka zawiaduje niejako, mającą wkrótce nadejść, własną ceremonią pogrzebową. Ozdabia więc łożo egzotycznymi kwiatami i wonnościami, m.in. szafranem⁴⁸. Gdyby spojrzeć na ten utwór jak na hipotetyczne libretto pantomimiczne, można by zestawić to miejsce właśnie ze wzmianką u Apulejusza o pachnącej szafranem wodzie wytryskującej ze sceny. Warto też zauważyć, że w jednej z homilii Jakuba z Sarug, wymierzonej w przedstawienia teatralne, pada zarzut wobec aktora pantomimicznego, iż ten odgrywa historie bogów, a podczas spektaklu pali wonności (folio 11 verso b)⁴⁹. Innymi słowy, nie powinniśmy Apulejusza, czy raczej Lucjuszowego, opisu deprecjonować jako źródła informacji o późnoantycznym teatrze. Jest to z pewnością zmyślona (bo przecież włączona w strukturę powieściową) i z pewnością literacka transkrypcja elementu kultury wizualnej, nie we wszystkich detalach ściśle zgodna z tym, co wiemy o antycznej sztuce pantomimy. Niemniej obraz to tak pomysłowy i tak wyrafinowanie

⁴⁷ Apulejusz, *Metamorfozy...*, s. 237; por. w oryginale: „Postquam finitum est illud Paridis iudicium, luno quidem cum Minerva tristes et iratis similes e scaena redeunt, indignationem repulsae gestibus professae, Venus vero gaudens et hilaris laetitiam suam saltando toto cum choro professa est. Tunc de summo montis cacumine per quandam latentem fistulam in excelsum prorumpit vino crocus diluta sparsique deflens pascentis circa capellas odoro perpluit imbre, donec in meliorem maculatae speciem canitiem propriam luteo colore mutarent. Iamque tota suae fraglante cavea montem illum ligneum terrae vorago decepit”.

⁴⁸ Por. *Alc. Barc.*, 108–114; przekład polski Wasyl 2018: 193:

composit in ordine funus
Laeta sibi, pictosque toros variosque †paones†,
Barbaricas frondes et odores, tura crocumque:
Pallida sudanti destringit balsama virga,
Ereptum nido praecidit pulver amomi,
Arida purpureis destringit cinnama ramis,
Arsurosque omnes secum disponit odores.

urządza po kolei pogrzeb
Szczęśliwa: malowane łoża i różne ozdoby,
Cudzoziemskie kwiaty i zapachy, kadzidło i szafran,
Błady balsam odciąga z kapiącej gałązki,
Wydarty ze strąku kardamon rozdrabnia na proszek,
Z purpurowych gałęzi zrywa suchy cynamon,
Wszystkie zapachy układa, by spalić je z sobą.

⁴⁹ Por. uwagi Hall 2008: 274.

sensualny, że przy odrobinie wyobraźni nietrudno go zobaczyć (choćby tylko oczyma duszy...).

Zastanówmy się jednak na koniec nad stosunkiem narratora–Lucjusza do relacjonowanego przezeń spektaklu. Kilkakrotnie uderzyło nas to, jak bardzo podkreślał sztuczność całej prezentacji. Nie deprecjonował jej w ten sposób, przeciwnie, ale – zdawało się – akcentował własną znajomość rzeczy. Niczym prawdziwy koneser widowisk i znawca inżynierii teatralnej informował swoich słuchaczy, z czego zrobiona jest góra Ida, jak uzyskano efekt wodospadu, by nie wspomnieć już o niezwykle pachnącym deszczu. Można by odnieść wrażenie, że ta dbałość o zachowanie dystansu i racjonalnego oglądu jest po to, by nie dać się ponieść iluzji, by nie uwierzyć w fałszywe obrazy.

A jednak przecież ten sam osioł–Lucjusz, czy raczej Lucjusz–krytyk sztuki (choć nadal osioł...) nawet nie zauważa, by choć jedna z opisywanych przezeń postaci miała na twarzy maskę. To skądinąd niuans, który zwykle najbardziej frapuje badaczy próbujących czytać tekst Apulejusza jako źródło informacji o pantomimie antycznej. Pantomimie, której symbolem, znakiem rozpoznawczym, jest właśnie specyficzna maska, a nawet: zmienianie masek. Czyżby Apulejusz uznał ten akurat detal za nieistotny? A może to nie Apulejusz–autor, tylko Lucjusz–widz w korynckim teatrze, i nie uznał za nieistotny, tylko po prostu nie dostrzegł? Nie dostrzegł, gdyż – pomimo przybierania pozy (by nie rzec: maski) zdystansowanego konesera – dał się jednak zwyciężyć olśniewającemu pięknu widowiska? I to tak bardzo, że zaczął widzieć wszystko to, co zamyślił sobie wywołać w jego umyśle mistrz pantomim, nawet zjawiskową w swej nagości Wenerę... Uwierzył w prawdziwość świata przedstawionego w ruchomych obrazach...

Chyba tak, bo oto nagle Lucjusz–narrator i zapowiedacz wydarzeń na pantomimicznej scenie przerywa swoją opowieść, właśnie w chwili, gdy powiadomił czytelników, że Parys wręczył złote jabłko Helenie, i przyjmuje nową jeszcze rolę (maskę): komentatora, by nie rzec egzegety mitu. Historia sądu Parysowego staje się – w jego ustach – parabolą ludzkich zachowań, i to od zarania dziejów. Skorumpowany, niekompetentny sędzia – przecież Parys jest tylko wieśniakiem, pasterzem, nie nadaje się do zadania, jakie przed nim postawiono – swoją stronnictwą decyzją powoduje zagładę całego rodu. Lecz, co więcej, naznacza własnym przestępstwem i skłonnością do złego przyszłe pokolenia. Lucjusz na jednej płaszczyźnie historycznej stawia sąd Parysa oraz sąd Ateńczyków nad Sokratesem i tworzy swoisty ciąg historyczno-logiczny: skorumpowani sędziowie późniejszych czasów są niejako dziedzicami winy Parysa⁵⁰. Prażró-

⁵⁰ W *Apologii Sokratesa* (cap. 32) Platowski protagonista mówi, że cieszy się na spotkanie z Palamedesem i Ajaksem właśnie w Hadesie – postaci te wspomina także Apulejuszowy Lucjusz; w tym wypadku można więc mówić o przywołaniu motywu obecnego u Platona. Nie ma natomiast u Platona wątku, który akcentuje narrator–osioł, czyli właśnie owego ciągu historyczno-logicznego: skorumpowani sędziowie późniejszych czasów są niejako dziedzicami winy Parysa. Ale

dłem zła czynionego przez ludzi wszystkich epok jest Parysowa *sententia originalis*. Trudno skądinąd nie skojarzyć tej frazy z inną, późniejszą, ukutą przez drugiego wielkiego Numidyjczyka, tego właśnie, który sam nazywał Apulejusza „Afrykaninem dobrze znanym nam, Afrykanom” (*Apuleius ... qui nobis Afris Afer est notior*⁵¹). *Peccatum originale*⁵².

Słusznie byłoby jeszcze zapytać, kto faktycznie wypowiada ten morał: czy to wciąż narrator–osiół w Koryncie, czy może już jednak głos autora, dający się rozpoznać po ujęciu całej wielkiej sprawy ludzkiej „grzeszności” w kategoriach prawnych? Adresatem z pewnością nie jest wyłącznie koryncka publiczność, lecz raczej my wszyscy, niezależnie od miejsca i czasu, w którym się znajdujemy. My, których ów głos jakże niewybrednie epitetuje:

Cóż się więc cudujecie, kapuściane łby, czy raczej trzodo pieniacza, czy najwłaściwiej: wy, krogulce, ubrane w togi, że teraz każdy sędzia frymarczy swym wyrokiem za gotówkę, kiedy w dziejów samym początku sąd przez człowieka o bogach wydany stronniczością był skalany, a rozmyślni wielkiego Jowisza na pierwszego sędziego wybrany wieśniak, i owczarek ten sprzedał pierwszy wyrok za zysk, którym żądzę jego przekupiono – a zarazem za zagładę całego jego rodu? Ale dalibóg, i potem ogłoszono niejeden taki wyrok między sławnymi

z kolei takie ujęcie znajdziemy u Drakoncjusza, w przypadku którego trzeba też dodatkowo brać pod uwagę inspiracje chrześcijańskie, w *carmina profana* niewyrażane wprawdzie bezpośrednio, jednak całościowo obecne w twórczości tego wybitnego poety-moralisty; zob. zwłaszcza De Gaetano 2009, także moje uwagi: Wasyl 2011: 29–49; Wasyl 2018: 57–69. Drakoncjusz pochyla się nad tajemnicą dziedziczenia skłonności do zła i odpowiedzialności przodków za karę, która spadnie na ich potomków. Skądinąd tym, co łączy Apulejusza i Drakoncjusza, jest zawód adwokata. U obu definicja tejże ludzkiej ‘dziedzicznej’ skłonności do zła ujęta zostaje w kategoriach prawniczych, będących zresztą kwintesencją rzymskiego myślenia o strukturze społecznej.

⁵¹ Przywołane już sformułowanie z listu do Marcellina z roku 411/412, *Epist* 138. Augustyn poświęca tu Apulejuszowi cały obszerny akapit, w znamienym zresztą kontekście. Chodzi bowiem o magię i o zdolność człowieka do czynienia cudów. List jest w istocie odpowiedzią na prowokacyjne zapytanie Marcellina (w *Epist.* 136), czy poganie nie mają racji, że cuda dokonywane przez Apoloniusza, Apulejusza i innych magów przewyższają te Chrystusowe. W swojej odpowiedzi Augustyn skupia się właśnie na osobie „znanego Afrykańczykom” Apulejusza, ciekawie wykorzystując – jako kontrargument – jego biografię. Zauważa mianowicie, że jak na człowieka tak świetnie urodzonego i wykształconego, osiągnął on bardzo mało, jeśliby faktycznie dla odniesienia sukcesu posługiwał się magią. Tymczasem – i stwierdzenie to jest osią Augustynowej polemiki z Marcellinem – ci, którzy chcą w Apulejuszu widzieć maga, błędzą, formułując twierdzenia całkowicie niezgodne z tym, co na swój własny temat pisał on sam. A jak wiadomo, zarzekał się przecież, że magiem nie jest. Skądinąd wątek wiary w magię, a ściślej w moc demonów, powraca we wspomnianych rozdziałach *Państwa Bożego* i w tym kontekście, trzeba przyznać, krytyka postawy Apulejusza jest surowsza niż w liście do Marcellina: można konkludować, że Augustyn zarzuca mu tam jednak hipokryzję, a przynajmniej niekonsekwencję – właśnie przywiązanie do pojmowania relacji człowieka z bogiem na modłę magiczną, i to pomimo – tak wyróżniającej platoników na tle innych starożytnych filozofów – „prawidłowej” koncepcji Boga jedynego. Zob. szerzej Haig Gaisser 2008: 29–36.

⁵² Grzech pierworodny został po raz pierwszy zdefiniowany przez Augustyna w traktacie *Do Symplicjana o różnych problemach* (*De diversis quaestionibus ad Simplicianum*) I 1, 10, napisanym w 397 roku.

Achiwów wodzami: czy to gdy skazywano na skutek fałszywych oskarżeń za rzekomą zdradę Palemedesa, świetnego wiedzą i nauką, czy to, gdy miernotę Ulissesa przenoszono nad wielkiego Ajaksa, męstwem wojennym wszystkich przewyższającego. A jakiż to był i ów osławiony wyrok owych bitych i kutych w prawie Ateńczyków, tych łepaków i mądrali w każdej wiedzy? Może starca, co boską posiadał mądrość, którego bóg delficki za najmędrszego uznał z wszystkich śmiertelnych – może go tam nie usidlą zawiścią i podstępem zgraja łajdacka, może go nie zgładziła zgubnym sokiem z jadowego zieleń jako gorszyiela młodzieży, tej, którą właśnie w ryzach chciał utrzymywać? Tej hańby zmaza cięży wiecznie na jego ziomkach. Wszakże teraz najwięksi nawet filozofowie nauce jego jak rzeczy najświętszej hołdują i na samo jego imię się klną, gdy na największe własne szczęście chcą się zakląć! Lecz niechże się kto nie zgorszy teraz żarem mego oburzenia i nie pomyśli sobie: „Masz tobie! teraz słuchaj cierpliwie tego filozoficznego osła!” – bo ja już wracam do przerwanej opowieści⁵³.

Samym nadawcą, słyszymy to w zakończeniu tej żarliwej diatryby, jest jednak osioł (choć czy nieznaczony kompetencjami Apulejusza, to inna sprawa). Osioł, który najwyraźniej pomieszał rzeczywistość mitologiczną i historyczną oraz przełożył obraz widziany w teatrze w Koryncie na własne realia (odnotujmy czas teraźniejszy: *miramini; nunc nundinantur*). Przecież, skoro *sententia originalis* Parysa spada na wszystkich ludzi, to można ją wytłumaczyć także osobiste przewinienia Lucjusza... Tego Lucjusza, którego własne wady, żądza przygód i ciekawskość, doprowadziły aż do utraty ludzkiej postaci. Tego Lucjusza, który, zamiast siebie winić, że dał się zbydlęcić, schlebując namiętnościom, wyzywa od zwierząt, trzody i krogulców, swoją publiczność – czyli sprowadza ją do swojego poziomu (skoro on to *asinus*, to oni – *pecora*)⁵⁴. Zamiast uczyć się,

⁵³ Apulejusz, *Metamorfozy...*, 236–237; por. w oryginale: „Quid ergo miramini, vilissima capita, immo forensia pecora, immo vero togati vulturii, si totis nunc iudices sententias suas pretio nundinantur, cum rerum exordio inter deos et homines agitatum iudicium corruperit gratia et originale sententiam magni Iovis consiliis electus iudex rusticanus et opilio lucro libidinis vendiderit cum totis etiam suae stirpis exitio? Sic hercules et aliud sequensque iudicium inter inclito Achivorum duces celebratum, [vel] eum falsis insimulationibus eruditione doctrinaque praepollens Palamedes proditoris damnatur, virtute Martia praepotenti praefertur Vlixes modicus Aiaci maximo. Quale autem et illud iudicium apud legiferos Athenienses catos illos et omnis scientiae magistros? Nonne divinae prudentiae senex, quem sapientia praetulit cunctis mortalibus deus Delphicus, fraude et invidia nequissimae factionis circumventus velut corruptor adulescentiae, quam frenis cohercebat, herbae pestilentis suco noxio peremptus est relinquens civibus ignominiae perpetuae maculam, cum nunc etiam egregii philosophi sectam eius sanctissimam praepotent et summo beatitudinis studio iurent in ipsius nomen? Sed nequis indignationis meae reprehendat impetum secum sic reputans: «Ecce nunc patiemur philosophantem nobis asinum?», rursus, unde decessi, revertar ad fabulam”.

⁵⁴ Por. w szerszym kontekście bardzo ciekawe uwagi Schlapbach nt. platońskiego wydzwiku tej opowieści Apulejusza (Schlapbach 2018: 224–249). Zachęcam do lektury całego rozdziału, ale dla egzemplifikacji ujęcia Schlapbach zacytuje uwagi ze strony 240: „What emerges is that Lucius’ tirade, culminating in the image of the ‘philosophizing ass’, ultimately makes him the object of a Platonic critique of absorption. Apuleius’ novel is generally perceived as disregarding and going counter to Plato’s views on mimesis. The reasons for this view are quite obvious, considering the moral stature of the protagonist, combined with the fantastic nature of large parts of the novel’s content. However, if Lucius’ tirade offers an example of absorption, it is a rather

wyciągnąć lekcję dla siebie z przedstawianej historii, tłumaczy przewiny ludzkości – a więc w podtekście i własne – ‘rozmyśłami wielkiego Jowisza’ (*magni Iovis consiliis*), który – z jakiegoś powodu – tak nazaczył ułomnością ludzki ród. A przecież opowieść o Parysie, już przynajmniej od czasów Sofoklesowego dramatu *Werdykt (Krisis)*⁵⁵, dawała się tłumaczyć jako przypowieść o wyborze drogi życia, o wyborze między cnotą, *arete* polityczną lub wojenną, a *hedone*. Więc Lucjusz, zamiast pomyśleć w tym kontekście o swoim niegdysiejszym folgowaniu rozkoszom, przez które tak się upodlił, że aż zaczął czerpać z tego przyjemność (przypomnijmy sobie igraszki z nobliwą korynecką damą), potrafi jedynie moralizować, a w istocie obrażać innych. To przecież my (rzekomo) jesteśmy ową ‘trzodą pieniaczą’, ‘kapuścianymi łbami’, ‘krogulcami ubranymi w togi’. W takim jednak wypadku, on sam okazuje się wyłącznie prawdziwym ‘filozoficznym osłem’⁵⁶, jak nadzwyczaj celnie w tym kontekście – choć pewnie mimowolnie – oddał sens Auplejuszowego *asinum philosophantem* Edwin Jędrkiewicz.

BIBLIOGRAFIA

Źródła, przekłady, komentarze

Apuleius, *Metamorphoses*, transl. by J.A. Hanson, Harvard 1989.

Apuleius Madaurensis *Metamorphoses* X, text, introduction and commentary by M. Zimmermann, Groningen 2000.

Apulejusz, *Metamorfozy albo złoty osioł*, przeł. E. Jędrkiewicz, Warszawa 1976.

Atenajos, *Uczta mędrców*, przełożyli, wstępem i komentarzem opatrzyli K. Bartol i J. Danielewicz, Poznań 2010.

Augustinus, *Confessiones*, ed. P. Knöll, Salzburg 1896 /CSEL 33/.

negative one, one that seems to resonate closely with Plato’s misgivings about mimetic art. On the grounds of the narrator’s escapade, the spectacle cannot easily be absolved from Plato’s charge of yielding oblivion of one’s real self, although it is important to recognize that Lucius’ absorption is of a special, complex kind”.

⁵⁵Athen. 15, 687c = TrGF 4 F 361. W polskim przekładzie Jerzego Danielewicza, Atenajos, *Uczta mędrców...*, 1243: „Poeta Sofokles z kolei w dramacie *Werdykt* wprowadza Afrodytę jako jakąś Boginię Przyjemności, namaszczającą się wonnościami i przegładającą w lustrze, natomiast Atenę jako Rozum i Cnotę, nacierającą się oliwą i gimnastykującą”.

⁵⁶Nieco podobnie ujmuje to Finkelppearl (1991) w interpretacji tego intrygującego wątku Apulejuszowych *Metamorfoz*. Zacytuje zwłaszcza jej konkluzję ze strony 233–235: „[Lucius] comically refers to himself as *philosophantem*, implying that the irony lies in an ass philosophizing. The real irony is that his ‘philosophizing’ has missed the mark, which has more to do with the dangers of Venus than misjudgment. Here again, Apuleius as author has exposed the moral and intellectual posturing of Lucius (as both auctor and actor) through (...) ‘conspicuous irrelevance’. (...) The irony brought out by Apuleius / auctor is that Lucius does not see how much he, as an ass, is describing himself as he criticizes the beasts of the arena”. Już po napisaniu tego artykułu z pewnym rozbawieniem, ale i satysfakcją, odkryłam, że niemal identycznie brzmiącą frazę zakończył swoją interpretację XI ks. *Metamorfoz* Watson (2014): „In the end, Apuleius demonstrates to the reader that the philosophising ass indeed makes for an asinine philosopher”.

- Augustinus, *De civitate Dei (pars 1: lib. I–XIII)*, ed. E. Hoffmann, Salzburg 1899 /CSEL 40/1/.
 Augustinus, *De civitate Dei (pars 2: lib. XIV–XX)*, ed. E. Hoffmann, Salzburg 1900 /CSEL 40/2/.
 Augustine, *De Doctrina Christiana*, ed. and transl. by R.P.H. Green, Oxford 1995.
 Święty Augustyn, *De doctrina christiana / O nauce chrześcijańskiej*, przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył J. Sulowski, Warszawa 1989.
 Św. Augustyn, *Wyznania*, tłumaczył oraz wstępem i kalendarium opatrzył Z. Kubiak, Kraków 1994.
 Libanios, *Wybór mów*, przeł. i oprac. L. Małunowiczówna, Wrocław 1953.
 Lukian z Samosate, *Dialog o tańcu*, przełożył i wstępem opatrzył J.W. Reiss, Warszawa 1951.
 Tacyt, *Dzieła*, przeł. S. Hammer, Warszawa 2004².

Opracowania

- De Gaetano 2009: M. De Gaetano, *Scuola e potere in Draconzio*, Alessandria 2009.
 Fick 1990: N. Fick, *Die Pantomime des Apuleius (Met. X,30–34,3)*, w: *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*, hrsg. v. J. Blänsdorf, Tübingen, 223–32.
 Finkelpearl 1991: E. Finkelpearl, *The Judgement of Lucius: Apuleius, „Metamorphoses” 10.29–34, „Classical Antiquity” X (1991)*, 221–236.
 Galinsky 1996: K. Galinsky, *Augustan Culture*, Princeton 1996.
 Garelli 2013: M.-H. Garelli, *Les Métamorphoses d'Ovide: un texte à danser dans l'antiquité?*, w: *Présence de la danse dans l'antiquité. Présence de l'antiquité dans la danse*. Actes du colloque tenu à Clermont-Ferrand (11–13 décembre 2008), éd. R. Poignault, Clermont-Ferrand 2013, 93–118.
 Graverini 2002: L. Graverini, *Corinth, Rome, and Africa: a Cultural Background for the Tale of the Ass*, w: *Space in the Ancient Novel*, eds. M. Paschalis, S. Frangoulidis, Groningen 2002, 58–77.
 Greendidge 1894: A.H.J. Greendidge, *Infamia: its Place in Roman Public and Private Law*, Oxford 1894.
 Griffith 2007: M. Griffith, *„Telling the Tale”: a Performing Tradition from Homer to Pantomime*, w: *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, eds. M. McDonald, J.M. Walton, Cambridge 2007, 13–35.
 Haig Gaisser 2008: J. Haig Gaisser, *The Fortunes of Apuleius and the 'Golden Ass'*, Princeton 2008.
 Hall 2008: E. Hall, *Is the Barcelona Alcestis a Latin Pantomime Libretto?*, w: *New Directions in Ancient Pantomime*, eds. E. Hall, R. Wyles, Oxford 2008, 258–282.
 Hall, Wyles 2008: *New Directions in Ancient Pantomime*, eds. E. Hall, R. Wyles, Oxford 2008.
 Jory 1981: J. Jory, *The Literary Evidence for the Beginning of Imperial Pantomime*, „Bulletin of the Institute of Classical Studies” XXVIII (1981), 147–61.
 Hunink 2003: V. Hunink, *Apuleius, qui nobis Afris Afer est notior. Augustine's Polemic against Apuleius in De Civitate Dei*, „Scholia. Studies in Classical Antiquity” XII (2003), 82–95.
 Ingarden 1988²: R. Ingarden, *O dziele literackim*, Warszawa 1988².
 Ingleheart 2008: J. Ingleheart, *Et mea sunt populo saltata poemata saepe (Tristia 2.519): Ovid and the Pantomime* w: *New Directions in Ancient Pantomime*, eds. E. Hall, R. Wyles, Oxford 2008, 169–184.
 Kelly 1979: H.A. Kelly, *Tragedy and the Performance of Tragedy in Late Roman Antiquity*, „Traditio” XXXV (1979), 21–44.
 Lada-Richards 2003: I. Lada-Richards, *„A Worthless Feminine Thing”? Lucian and the „Optic Intoxication” of Pantomime Dancing*, „Helios” XXX (2003), 21–75.
 Lada-Richards 2005: I. Lada-Richards, *„In the Mirror of the Dance”: A Lucianic Metaphor in Its Performative and Ethical Contexts*, „Mnemosyne” LVIII (2005), 335–357.
 Lada-Richards 2007: I. Lada-Richards, *Silent eloquence: Lucian and Pantomime Dancing*, London 2007.

- Le Coz 2013: A. Le Coz, *Pantomime et violence des factions aux V^e et VI^e siècles: l'exemple des danseurs emmaloï*, w: *Présence de la danse dans l'antiquité. Présence de l'antiquité dans la danse*. Actes du colloque tenu à Clermont-Ferrand (11–13 décembre 2008), éd. R. Poignault, Clermont-Ferrand, 2013, 147–156.
- Leppin 1992: H. Leppin, *Histrionen*, Bonn 1992.
- Paschalis 2002: M. Paschalis, *Reading Space: A Re-examination of Apuleian ekphrasis*, w: *Space in the Ancient Novel*, eds. M. Paschalis, S. Frangoulidis, Groningen 2002, 132–142.
- Petrides 2013: A.K. Petrides, *Lucian's On Dance and the Poetics of the Pantomime Mask*, w: *Performance in Greek and Roman Theatre*, eds. G.W.M. Harrison, V. Liapis, Leiden–Boston 2013, 433–450.
- Schetter 1986: W. Schetter, *Zu den Sprecherangaben in den Papyri Barcinonenses des Alkestisgedichts*, „Hermes” CXIV (1986), 127–128.
- Schlapbach 2018: K. Schlapbach, *The Anatomy of Dance Discourse. Literary and Philosophical Approaches to Dance in the Later Graeco-Roman World*, Oxford 2018.
- Slater 1998: N.W. Slater, *Passion and Petrification: The Gaze in Apuleius*, „Classical Philology” XCIII (1988), 18–48.
- Slater 1994: W.J. Slater, *Pantomime Riots*, „Classical Antiquity” XIII (1994), 120–144.
- Starks 2008: J.H. Starks Jr., *Pantomime Actresses in Latin Inscriptions*, w: *New Directions in Ancient Pantomime*, eds. E. Hall, R. Wyles, Oxford 2008, 110–145.
- Stockwell 2002: P. Stockwell, *Cognitive Poetics. An Introduction*, London–New York 2002.
- Too 1996: Y.L. Too, *Statues, Mirrors, Gods: Controlling Images in Apuleius*, w: *Art and Text in Roman Culture*, ed. J. Elsner, Cambridge 2002, 133–152.
- Wasył 2011: A.M. Wasył, *Genres Rediscovered: Studies in Latin Miniature Epic, Love Elegy, and Epigram of the Romano-Barbaric Age*, Kraków 2011.
- Wasył 2018: A.M. Wasył, *Alcestis barcelońska oraz centon Alcesta. Późnoantyczne spojrzenie na mit i gatunek*, Kraków 2018.
- Wasył 2019: A.M. Wasył, *Dracontius's Miniature Epic and the Aesthetics of Pantomime. Visualizing Myths, Theatricalizing Reality*, w: *Dichtung zwischen Römern und Vandalen. Tradition, Transformation und Innovation in den Werken des Dracontius*, hrsg. v. K. Pohl, Stuttgart 2019, 167–187.
- Wasył 2020: A.M. Wasył, *The Late Roman Alcestis and the Applicability of Generic Labels to Two Short Narrative Poems*, w: *The Genres of Late Antique Christian Poetry: Between Modulations and Transpositions*, eds. F. Hadjittofi and A. Lefteratou, DeGruyter 2020, 169–188.
- Watson 2014: N. Watson, *Dreams and Superstitions: A Reinterpretation of Satire in Apuleius, Metamorphoses II*, „Ancient Narrative” XI (2014): 133–158.
- Webb 2008: R. Webb, *Inside the Mask: Pantomime from the Performers' Perspective*, w: *New Directions in Ancient Pantomime*, eds. E. Hall, R. Wyles, Oxford 2008, 43–60.
- Wyles 2008: R. Wyles, *The Symbolism of Costume in Ancient Pantomime*, w: *New Directions in Ancient Pantomime*, eds. E. Hall, R. Wyles, Oxford 2008, 61–86.
- Zanobi 2008: A. Zanobi, *The Influence of Pantomime on Seneca's Tragedies*, w: *New Directions in Ancient Pantomime*, eds. E. Hall, R. Wyles, Oxford 2008, 227–257.
- Zanobi 2014: A. Zanobi, *Seneca's Tragedies and the Aesthetics of Pantomime*, London 2014.
- Zimmermann 1990: B. Zimmermann, *Seneca und der Pantomimus*, w: *Strukturen der Mündlichkeit in der römischen Literatur*, hrsg. v. G. Vogt-Spira, Tübingen 1990, 161–167.
- Zimmermann 2008: B. Zimmermann, *Seneca and Pantomime* (translated from German by E. Hall), w: *New Directions in Ancient Pantomime*, eds. E. Hall, R. Wyles, Oxford 2008, 218–226.
- Zimmerman 1993: M. Zimmerman, *Narrative Judgement and Reader Response in Apuleius' Metamorphoses 10.29–34: the Pantomime of the Judgement of Paris*, w: *Groningen Colloquia on the Novel*, vol. V, ed. H. Hofmann, Groningen 1993, 143–61.
- Zimmerman 2002: M. Zimmerman, *On the Road in Apuleius' Metamorphoses*, w: *Space in the Ancient Novel*, eds. M. Paschalis, S. Frangoulidis, Groningen 2002, 78–97.

THE JUDGMENT OF PARIS
A PANTOMIMIC SPECTACLE (AS RELATED BY THE PHILOSOPHIZING ASS)

S u m m a r y

A part of the 10th book of Apuleius's *Metamorphoses*, often defined as his *liber de spectaculis*, is devoted to a description of a pantomimic spectacle. Set in a theater in Corinth and narrated by Lucius the ass, this performance relates the story of the judgment of Paris. The very fact that Apuleius inserted a similar motif into his novel is hardly surprising as pantomime was by far the most important mythological spectacle known to the Roman public. In North Africa, its popularity continued throughout late antiquity. Saint Augustine (among others) referred to such shows many times and even mentioned *iudicium Paridis* as their typical subject. Lucius the ass as the viewer of the performance (and, from our perspective, its main teller) styles himself as an objective 'connoisseur' of the art of pantomime, emphasizing its alluring beauty, but also the artificiality of the staging. Upon a closer look, however, one realizes that Lucius has been absorbed by the scenic illusion, to the extent that he takes it for his own reality. Paris's story, in his view, is an excellent excuse for all human faults, including his own. Thus, rather than reflecting upon all his misdeeds that have deprived him of his human status, he merely lectures his audience and eventually insults them as 'sheep of the courts' and 'vultures in togas'. Yet if, in his opinion, all humankind is just beasts, the reader (especially if s/he does feel offended) can conclude that Lucius the ass, for all his philosophizing, should perhaps be more accurately described as an asinine philosopher.